

La disimilitud de lo similar: la rima de la octava real desde una perspectiva comparada, cuantitativa y funcional

Anastasia Belousova

Universidad Nacional de Colombia, Bogotá, Colombia

Universidad Lomonósov de Moscú, Moscú, Rusia

abelousova@unal.edu.co

Juan Sebastián Páramo Rueda

Universidad Nacional de Colombia, Bogotá, Colombia

jsparamor@unal.edu.co

Paula Ruiz Charris

Universidad Nacional de Colombia, Bogotá, Colombia

plruizc@unal.edu.co

En el presente artículo nos proponemos revisar, apoyados en datos cuantitativos, un tema relevante tanto para la versología y la poética comparadas como para los estudios de la traducción. Inspirados en algunas ideas y observaciones de Mijaíl Gaspárov y Marco Praloran, revisamos las características de la rima en las obras en octava real de Ludovico Ariosto y Torquato Tasso, y en sus traducciones al español (de Juan de la Pezuela y de Juan Sedeño) y al ruso (de Aleksandr Triandafilidi y de Román Dubrovkin). La comparación entre el uso del artificio de la rima en la misma forma poética, pero en diferentes lenguas, nos permite iluminar cuestiones relacionadas con el tema de “el verso y la lengua”, así como el problema de la equivalencia formal y funcional en la traducción poética. Demostramos el uso diferenciado de la “rima fácil” categorial en los originales italianos y en sus traducciones al español, y la suficiencia del repertorio de rimas del ruso para abordar la forma de la octava. El artículo comienza con una reflexión sobre la historia y los desarrollos actuales de la versología comparada.

Palabras clave: humanidades digitales; octava real; rima; traducción poética; versología comparada.

Cómo citar este artículo (MLA): Belousova, Anastasia, Juan S. Páramo y Paula Ruiz. “La disimilitud de lo similar: la rima de la octava real desde una perspectiva comparada, cuantitativa y funcional”. *Literatura: teoría, historia, crítica*, vol. 25, núm. 2, 2023, págs. 82-115.

Artículo original. Recibido: 15/01/23; aceptado: 12/04/2023. Publicado en línea: 01/07/2023.



The Dissimilarity of the Similar: The Rhyme of the *Ottava Rima* from a Comparative, Quantitative, and Functional Perspective

This article aims to examine a topic significant to comparative verse studies, poetics, and translation studies through quantitative data. Drawing on the insights of Mikhail Gasparov and Marco Praloran, we explore the characteristics of rhyme in the *ottava rima* works of Ludovico Ariosto and Torquato Tasso, as well as their translations into Spanish (by Juan de la Pezuela and Juan Sedeño) and Russian (by Aleksandr Triandafilidi and Roman Dubrovkin). By comparing the use of the rhyme device in the same poetic form but in different languages, we can shed light on relationships between verse and language and the challenge of achieving formal and functional equivalence in poetic translation. Our analysis reveals the differentiated use of categorial “easy rhyme” in the Italian originals and their Spanish translations, and the sufficiency of the Russian rhyming repertoire to cope with the form. To begin, we reflect on comparative verse studies’ history and current developments.

Keywords: digital humanities; *ottava rima*; rhyme; poetic translation; comparative verse studies.

A dissimilaridade do semelhante: a rima da oitava real em uma perspectiva comparativa, quantitativa e funcional

Neste artigo propomos analisar, com a ajuda de dados quantitativos, um tópico relevante tanto para a versificação e a poética comparativas quanto para os estudos de tradução. Inspirados por algumas ideias e observações de Mikhail Gasparov e Marco Praloran, analisamos as características da rima nas obras da oitava real de Ludovico Ariosto e Torquato Tasso, e em suas traduções para o espanhol (por Juan de la Pezuela e Juan Sedeño) e para o russo (por Aleksandr Triandafilidi e Roman Dubrovkin). A comparação entre o uso do recurso da rima na mesma forma poética, mas em linguagens diferentes, permite-nos esclarecer questões relacionadas ao tema “verso e linguagem”, bem como o problema da equivalência formal e funcional na tradução poética. Demonstramos o uso diferenciado da categoria “rima fácil” nos originais italianos e em suas traduções para o espanhol, e a suficiência do repertório russo de rimas para lidar com a forma de oitava. O artigo começa com uma reflexão sobre a história e os desenvolvimentos atuais da versificação comparativa.

Palavras-chave: humanidades digitais; *ottava rima*; rima; tradução poética; estudos comparativos de verso.

En celebración de los cien años de la versología comparada moderna (1923-2023)

Introducción

ESTE AÑO SE CUMPLEN CIEN años del nacimiento de la versología comparada moderna.¹ Su aparición fue marcada por la publicación, en 1923, de dos libros: *Origen indoeuropeo de los metros griegos* de Antoine Meillet y *Sobre el verso checo, con particular referencia al verso ruso* de Roman Jakobson. En las siguientes décadas, Jakobson dedicó múltiples trabajos a distintas cuestiones de la métrica comparada, los cuales determinaron, en gran medida, los caminos de la disciplina en el siglo xx.²

En sus conversaciones con Krystina Pomorska, Jakobson recuerda cómo llegó a interesarse por el estudio comparado del verso:

Abandoné Moscú en 1920 [...] para trasladarme a Praga, donde me apasioné enseguida por las cuestiones relativas al verso checo contemporáneo y medieval. *El análisis comparativo de las analogías evidentes y de las divergencias no menos instructivas* entre la versificación rusa y la checa me llevó a reflexionar sobre la naturaleza de estos fenómenos y a buscar el origen de las divergencias en la estructura fónica y, particularmente en la prosódica de ambas lenguas. De camino hacia Praga, a bordo del barco entre Tallin y Szczecin, quedé absorto por la lectura de los versos de este maravilloso poeta romántico checo, Karel Hynek Mácha (1810-1836), y le rogué a un praguense que viajaba en el mismo barco que me los declamara. Me llamó la atención la profunda diferencia de estructura del tetrametro yámbico en ruso y en checo y me extrañó sobre todo la diversidad de las desviaciones rítmicas con respecto al esquema métrico que admitía el yambo checo, mientras que estaban completamente prohibidas en el yambo ruso. Decidí trabajar un poco sobre estas cuestiones

-
- 1 Todavía no existe una denominación internacional universalmente aceptada y reconocida para referirse a esta disciplina. Algunas de las denominaciones comunes son: en español: métrica /versificación /versología comparada; en inglés: *comparative metrics /versification /prosody*; en italiano: *metrica comparata*; en alemán: *vergleichende /komparativen Metrik*; en francés: *métrique /versification comparée*; en checo: *srovnávací versifikace /versologie*.
 - 2 Ver la detallada reseña sobre el desarrollo y el estado actual de la métrica comparada: Polilova et al. (en ruso). En español, se pueden señalar los siguientes aportes al tema: Bělič, Domínguez Caparrós, Franek.

de métrica comparada [...] Fue así como me dispuse a preparar mi libro en torno al verso checo comparado con el verso ruso.³ (30)

Fue la relación compleja entre las *analogías y divergencias*, es decir, entre lo similar y lo disímil, lo que orientó el pensamiento de Jakobson. El filólogo se preocupó por las diferencias prosódicas entre las dos lenguas eslavas y por las consecuencias rítmicas a las cuales conllevan. Más tarde, en los años treinta, Jakobson empezó a explorar el papel de la gramática en la poesía, guiado por una preocupación similar:

Diversas circunstancias [...] me llevaron a tratar el problema de la gramática en la poesía. Para comenzar, en verdad, las dificultades que encontré al redactar esas nuevas traducciones al checo de los poemas líricos, épicos y dramáticos de Pushkin, que habían de publicarse con ocasión del centenario de la muerte del poeta (1837). *Estas traducciones habían sido preparadas por los mejores poetas checos y, en apariencia, tanto el metro como las combinaciones de rimas habían sido exactamente imitadas en checo; en apariencia, los tropos y las figuras de palabras del original, y hasta el estilo, habían sido traducidos. Pero era evidente que la traducción cojeaba.* Comparaba yo el “Caballero de bronce”, que es un testimonio de la virtuosidad estupefaciente de Pushkin, con la versión checa de Bohumil Mathesius (1888-1952) y con la versión polaca de Julian Tuwim (1894-1953), traductor y poeta eminente, y [...] sentía yo vivamente que algo cojeaba y empañaba los versos más fuertes del original. Hallé una explicación convincente de este fenómeno en el papel autónomo de la armazón gramatical en los sistemas de versificación basados en el paralelismo gramatical. (116)

En estos dos testimonios de Jakobson se reflejan procedimientos que se volvieron fundamentales para la versología comparada moderna:

1. El estudio comparado de las formas poéticas homónimas en lenguas distintas, con el propósito de identificar cómo cada lengua y cada tradición literaria moldean el verso, imponiéndole limitaciones. Por ejemplo, se comparan el tetrámetro yámbico ruso con el tetrámetro yámbico checo, el hexámetro griego con el hexámetro latino, el endecasílabo italiano con el endecasílabo español.

3 Aquí y en la siguiente cita el énfasis es añadido.

2. La exploración de los efectos disímiles producidos por los mismos procedimientos poéticos en distintas lenguas. Por ejemplo, la presencia exclusiva de rimas agudas, en el texto inglés y ruso, o graves, en el italiano y ruso, va a tener efectos muy diferentes, dadas las diferencias entre las características prosódicas de estas lenguas y las peculiaridades de cada lengua poética nacional.

El primer punto nos acerca, entre otros temas, al “estudio de los modos de adopción y adaptación (asimilación) consciente de tipos de versos de una literatura por otra (otras)” (Bělič 267), como, por ejemplo, el estudio del soneto en distintas literaturas. El segundo punto nos lleva, a su vez, hacia un subcampo particular y muy amplio de la versología comparada: el estudio de las traducciones, en el cual se vuelve central el problema de la equivalencia formal y funcional. Aunque Eugene A. Nida es considerado el pionero de la teoría de la equivalencia dinámica (funcional) y formal en la traducción (166-177), ya en los años veinte, los investigadores de los círculos formalistas empezaron a explorar estos dos principios.⁴ En su artículo de 1928 “La forma sonora de la traducción poética (cuestiones de métrica y fonética)”, Andréi Fiódorov, alumno de Yuri Tynianov, trata en particular el problema de la transmisión funcionalmente adecuada⁵ de la estructura rítmica del original en los textos poéticos traducidos (Polilova 134).

Actualmente, la versología, acostumbrada desde hace décadas al uso de los métodos cuantitativos (sobre todo en lo que se refiere al estudio del ritmo poético),⁶ se abre a la aplicación, siempre mayor, de los métodos digitales y computacionales,⁷ lo cual da pie para hablar del nuevo “formalismo cuantitativo”, en muchos aspectos heredero del formalismo y estructuralismo del siglo xx.⁸ La métrica comparada no es ajena a estas tendencias. En los

4 Ver Polilova 2018.

5 Sobre la equivalencia funcional en la traducción poética ver, también, Jandová, “La creatividad”.

6 Un ejemplo llamativo de análisis cuantitativo del ritmo poético de los romances colombianos se encuentra en el artículo de Jarmila Jandová, publicado en 1984. Sobre la versología checa en Latinoamérica y, en particular, en Colombia, ver : Belousova “Política y poética”.

7 Ver monografías colectivas *Quantitative Approaches to Versification* (Plecháč et al.), *Plotting Poetry – On Mechanically-Enhanced Reading* (Bories et al.), *Tackling the Toolkit. Plotting Poetry through Computational Literary Studies* (Plecháč et al.) y *Computational Stylistics in Poetry, Prose, and Drama* (Bories et al.).

8 Esta relación se analiza en Pilshchikov. Ver, también, Fischer et al.

últimos años se ha aumentado el interés de los versólogos comparatistas por los sistemas de información, el análisis computacional automatizado y los métodos de *corpus*.⁹ En el presente artículo, en sintonía con estas tendencias, nos proponemos revisar, apoyándonos en datos cuantitativos, un tema relevante tanto para la versología y poética comparadas como para los estudios de la traducción. Inspirándonos en algunas ideas y observaciones de Mijaíl Gaspárov y Marco Praloran, queremos revisar las características de la rima en una de las estrofas más importantes de la historia literaria: la octava real, en las obras de Ludovico Ariosto y Torquato Tasso y en sus traducciones al español y al ruso. La comparación entre el uso del artificio de la rima en la misma forma poética, pero en diferentes lenguas, nos permitirá iluminar cuestiones relacionadas con el tema “el verso y la lengua”, así como el problema de la equivalencia formal y funcional en la traducción poética.

Nuestro texto se va a desarrollar en los siguientes apartados: (1) un breve recuento de algunas propuestas comparadas y cuantitativas para el estudio de la rima; (2) una presentación general de la octava y de sus características estructurales, con algunas observaciones sobre la traducción de los elementos formales de la poesía; (3) la descripción del método y del *corpus* analizado; (4) la presentación e interpretación de los resultados; y (5) las conclusiones.

Acercamientos comparados y cuantitativos al estudio de la rima

No nos corresponde ahora presentar un panorama general de los estudios de la rima en el arte verbal.¹⁰ En este apartado, nos limitaremos a revisar los aportes relativos al estudio comparado de la rima (incluyendo el caso de la traducción) que son relevantes para nuestra investigación y las propuestas de acercamientos digitales y cuantitativos a este fenómeno.

El clásico libro de Víktor Zhirmunski: *La rima, su historia y su teoría* fue publicado en Petersburgo en el año 1923 (el mismo año al cual nos referimos en el primer párrafo de este artículo). Principalmente, Zhirmunski analiza

9 Pilshchikov, Polilova; Maslov, Nikitina; Akimova et al.; de la Rosa J. et al.; Kazartsev, Zemskova; Sarv et al.

10 Para un panorama general sobre la rima en el arte verbal y la bibliografía sobre el tema véanse Wesling y el reciente volumen Sykäre, Fabb. La presentación más completa de los problemas relacionados con la transmisión de la rima en la traducción se encuentra en el clásico libro del teórico de la literatura checo Jiří Levý *El arte de la traducción* (217-273, Underhill).

la rima rusa, pero, en su investigación, también aparece mucho material comparativo sobre la rima de otras tradiciones europeas. Escribe en el prefacio:

La atención se centra en cuestiones de la rima rusa, sin embargo, estas cuestiones no tienen interés en sí mismas, sino como un ejemplo más accesible para el estudio general de la rima. En la medida de lo posible, he intentado presentar este material familiar desde una perspectiva histórico-comparativa. El camino hacia la construcción de una poética teórica pasa, en mi opinión, por el estudio histórico-comparativo de los fenómenos del estilo poético. [...] Las peculiaridades del material lingüístico ruso y de la tradición literaria rusa adquieren su significado artístico específico solo en comparación con formas similares del verso, aunque bien distintivas, de otras naciones europeas. (*Rifma* 4-5)¹¹

La investigación de Zhirmunski parte de datos numéricos que caracterizan distintos parámetros de la rima, en particular, sus aspectos fónicos y categoriales (gramaticales). Años más tarde, en 1970, Zhirmunski vuelve al tema y escribe un texto breve: “La rima desde la perspectiva histórico-comparativa”, en el cual habla, entre otras cosas, del problema de la equivalencia funcional en la traducción:

Así, las rimas continuamente masculinas en inglés, igualmente características para todos los géneros, en ruso se sustituyen por una forma tradicional de alternancia de rimas femeninas y masculinas, natural para esta lengua; lo mismo ocurre con las rimas continuas femeninas en la poesía clásica italiana y polaca, por ejemplo, en la *Divina comedia*, los sonetos de Petrarca, los poemas épicos y líricos de Mickiewicz y Słowacki. La traducción clásica en ruso de la *Divina comedia*, realizada por el mejor poeta-traductor ruso, M. Lozinski, sigue esta tradición establecida.

Por supuesto, en ruso se pueden traducir fácilmente versos ingleses con rima masculina continua, o italianos con rima femenina continua. Tales intentos se han hecho muchas veces, así como August Wilhelm Schlegel y los románticos tradujeron “equimétricamente” a los poetas italianos del Renacimiento al alemán, conservando las rimas femeninas continuas del original. Pero tales traducciones, a pesar de su precisión exterior, confieren

11 Las traducciones del ruso, del italiano y del inglés son nuestras.

a una obra poética extranjera un aire de exotismo muy poco característico del original. A veces pueden provocar una sorprendente distorsión del efecto artístico. (“Rifma v sopostavitelno-istoricheskom plane” 452)

Quien continuó y desarrolló el trabajo de Zhirmunski fue Mijaíl Gaspárov, el versólogo ruso más importante de la segunda mitad del siglo xx. En 1984, Gaspárov publica el artículo “La evolución de la rima rusa”,¹² en el cual describe la historia de la evolución de la rima rusa, a partir de datos cuantitativos relativos a una serie de *corpus*. En este estudio se proporcionan, también, algunos datos comparativos (para el latín, el italiano, el alemán, el francés y el inglés). La preocupación de Gaspárov no es solo histórica, sino también metodológica:

La rima rusa se ha estudiado cuantitativamente con menos frecuencia que el ritmo. La obra clásica de V. M. Zhirmunski se basa enteramente en cálculos muy rigurosos, pero no se incluyen en el texto (solo aparecen ocasionalmente en las notas) y no están disponibles para la consulta. Los datos cuantitativos siempre aparecen más a menudo en publicaciones académicas de los últimos años [...], pero suelen estar dispersos y, por ello, apenas son comparables entre ellos. El objetivo de este artículo es ofrecer material para un estudio coherente de algunos aspectos de la rima rusa a lo largo de su historia. Tanto el alcance del material como el sistema de clasificación y la metodología de recuento sin duda podrían mejorarse, pero incluso en la forma actual los datos obtenidos son al menos comparables entre ellos y, por tanto, pueden ser útiles. (“Evolutsia” 3)

Gaspárov propone una serie de conceptos y parámetros cuantitativos para describir la historia de la rima, entre ellos:

Repertorio de rimas. Gaspárov señala que este elemento es el más difícil de establecer y que es necesario un enfoque doble: la revisión de los datos de la lengua natural (de cuántas palabras rimantes entre ellas dispone una lengua) y la creación de los diccionarios de rimas de autores concretos.¹³

12 Hace algunos años este artículo fue traducido al inglés: Gasparov, “The Evolution”.

13 En Levý se encuentran observaciones profundas e iluminadoras sobre los repertorios de rimas en distintas lenguas, 232-238.

Nido de rimas. Un nido de rimas se define como un conjunto de palabras que podían rimar entre ellas en un *corpus* dado.¹⁴

Riqueza del repertorio. El número de los nidos de rimas disponibles.

Variedad de rimas. El número de palabras distintas utilizadas en cada nido de rimas.¹⁵

Concentración de rimas. La proporción que ocupan las rimas pertenecientes a los cinco nidos más populares sobre la totalidad de las palabras rimantes. Normalmente, con el aumento de la riqueza del repertorio se disminuye la concentración.

Proporción de rimas. La proporción de terminaciones agudas y graves en la posición final del verso sobre el número total de palabras de esta estructura acentual presentes en el texto.

Gramaticalidad de rimas. Con qué frecuencia se riman entre ellas palabras pertenecientes a distintas categorías gramaticales. (“Evolutsia” 3-7)

Además de estos parámetros, Gaspárov estudia múltiples características fónicas de la rima rusa a lo largo de la historia y logra identificar las etapas principales de su evolución. Según el investigador, “la historia de la rima rusa es una alternancia de periodos de estabilización y periodos de crisis” (“Evolutsia” 13) durante los cuales las viejas normas son sustituidas por otras nuevas. Los resultados de Gaspárov, obtenidos con métodos estadísticos, pero no computacionales, fueron corroborados hace algunos años por Olga Sozínova, quien diseñó y aplicó una serie de herramientas computacionales a los textos poéticos disponibles en el *Corpus* Nacional Ruso (ruscorpora.ru).

El desarrollo de las humanidades digitales no solo lleva a la comprobación y el perfeccionamiento de ideas formuladas previamente, sino también a la creación de métodos y acercamientos nuevos para el análisis de la rima. Por ejemplo, en el congreso virtual Digital Humanities 2020, organizado por Alliance of Digital Humanities Organizations (ADHO), se dedicó un panel especial¹⁶ a la aplicación del *network analysis* al estudio de las rimas (Estill et al. 500-504). Los investigadores proponen métodos para identificar las leyes generales de la rima;

14 En el caso de las rimas rusas inexactas, Gaspárov propone ponerlas en nidos separados.

15 En su trabajo, Gaspárov introduce, pero no explora, este parámetro.

16 Natalie M. Houston, Petr Plecháč, Pablo Ruiz Fabo y Helena Bermúdez Sabel, David Birnbaum y Elise Thorsen presentaron sus ponencias (ver algunas de sus publicaciones sobre el tema listados en la bibliografía).

registrar las rimas más frecuentes; descubrir las rimas de un texto de manera automática, incluyendo rimas inexactas; etc. La aproximación metodológica dominante en estas nuevas propuestas es la de la “lectura distante”, anunciada hace diez años por Franco Moretti en su emblemático libro. No obstante, algunos investigadores intentan superar cierto antagonismo entre la *distant reading* y la más tradicional *close reading*, como es el caso del artículo de Boris Maslov y Tatiana Nikitina: “Rhyme in European Verse: A Case for Quantitative Historical Poetics”, en el cual se analizan las rimas de un *corpus* multilingüe de odas pindáricas de François de Malherbe, Johann Christian Günther y Mijaíl Lomonósov, y se llega a la conclusión de que la calidad de la rima (si es rica o pobre) se relaciona con la rigidez del ritmo.

Nuestro trabajo retoma sobre todo la metodología de Gaspárov y la vuelve computacional, proponiendo otro método más para el estudio automatizado de las rimas. Sin embargo, no nos centramos en la evolución de la rima dentro de una tradición nacional, sino que consideramos los problemas de la poética comparada, tal como lo pensaba Víktor Zirmunski, quien veía en el estudio histórico-comparativo de los fenómenos del estilo poético el camino hacia la construcción de una poética teórica.

Un objeto para el estudio de caso: la octava real y sus rimas

La octava real (en italiano, *ottava rima*), estrofa con esquema de rimas ABABABCC, es una de las formas poéticas más exitosas y longevas de la historia literaria: “hay que convenir en que la octava es la forma narrativa más feliz de las literaturas modernas” (Rajna 18). Nació en Italia en el siglo XIV y, durante siglos, tuvo popularidad tanto en su país de origen, donde la emplearon Boccaccio, Boiardo, Pulci, Poliziano, Ariosto, Tasso, Tassoni, Marino, Leopardi, etc., como fuera de él. Con la expansión del petrarquismo la forma salió de los límites de una sola tradición nacional y paulatinamente conquistó Europa y el mundo, llegando a Inglaterra, Polonia, España, Portugal y, también, a la Nueva Granada (*v. gr.* Juan de Castellanos), convirtiéndose en el metro épico europeo por excelencia. Unos siglos después, el romanticismo renovó la forma con nuevos temas y artificios, y la vieja octava pasó a ser una nueva moda: en el siglo XIX, Byron, Pushkin y Słowacki crearon sus obras maestras utilizando el metro de Ariosto. Incluso, en las últimas décadas, cuando el uso de las estrofas y metros tradicionales sufre un declive del cual

tal vez no se vaya a recuperar nunca, aparecen obras en octava por fuera de lo grafómano o de lo epígono: la novela en verso *Byrne*, la última obra de Anthony Burgess, publicada póstumamente en 1995, o el poema *Noches de Pittsburgh* (2021-2022) de Igor Vishnevetsky, la obra rusa original más larga (201 octavas virtuosamente escritas) en *ottava rima*.

El éxito extraordinario de la estrofa, por fuerza, atrajo la atención de los investigadores de literatura, quienes, desde hace décadas, buscan explicarlo a través del análisis de sus aspectos formales. Los estudiosos destacan la posibilidad que ofrece la estructura de la estrofa de narrar “por porciones” y analizan con atención sus articulaciones internas, las cuales permiten múltiples opciones de división (6+2, 4+4, 2+2+2+2, etc.). En especial en Italia, contamos con una larga tradición crítica que examina el ritmo, la sintaxis, la semántica y la retórica de la octava¹⁷ —elementos que le conceden su carácter extremadamente versátil—. También, encontramos estudios de esta orientación para la octava en español (Stein) y en ruso (Belousova “Metri i sintaksis”).

Frente a la rima, aparte de los diccionarios de rimas de algunas obras¹⁸ y de trabajos que exploran los aspectos fónicos,¹⁹ debemos mencionar algunas observaciones de Marco Praloran, dedicadas a la “factura” de la octava. Praloran parte de la idea de una cierta “facilidad y, en algunos aspectos, elementalidad lingüística” (15) de la estrofa y revisa el uso de las así llamadas rimas fáciles en ella. Estas son las rimas categoriales, por ejemplo, participios o infinitivos en -ato, -are, etc., que se riman entre ellos, ocupando toda la *sestina* o el dístico final. Aquí, el ejemplo que utiliza el filólogo, extracto del *Orlando Enamorado* de Boiardo (todas las series de rimas de la octava son fáciles):

Ciascuno è molto bene *apparecchiato*
per domatina alla zuffa *venire*;
ogni vantaggio a mente hanno *tornato*,
le usate offese e l'arte del *scrimire*.
Ma prima che alcun de essi venga *armato*,
de Angelica vi voglio alquanto *dire*;

17 Ver el reciente volumen *Nuove prospettive sull'ottava rima* y un conciso e iluminador estado del arte escrito por Maria Cristina Cabani (80-97). Cabani discute también, con ciertos reparos, algunos acercamientos cuantitativos a la octava (véase la discusión en Roncen).

18 Segre; Dorigatti, Robey *Morgante*; Dorigatti, Robey *Orlando*.

19 Por ejemplo, Mengaldo, Iocca.

la qual per arte, come ebbe a *contare*,
dentro al Cataio se fece *portare*.²⁰ (citado en Praloran 20)

Como muestra Praloran enseguida, la presencia de estas rimas varía en distintos autores. Según los cálculos del filólogo, en el poema de Boiardo pueden aparecer presentes, dependiendo del canto, en el rango del 21,4 % al 73,5 % de las estrofas (22). En el poema caballeresco *Spagna*, son más del 75 % las estrofas que presentan rimas fáciles: “Una ‘regularidad’ de verdad mortal [micidiale]” (23), comenta Praloran. En los *Cantari di Aspromonte*, el porcentaje de rimas categoriales es menor, aunque sigue siendo superior al 50 % y, en los *Cantari di Rinaldo*, es del 40 % (24). En Boccaccio, la cantidad de rimas categoriales es aún mayor:

Un porcentaje muy elevado y, en cierto sentido, impresionante de rimas fáciles tiene la *Teseida*, [...] estamos en torno al 100 % de media, es decir, una rima categorial cada octava, pero mucho más si reflexionamos que nuestras estadísticas solo registran la presencia en todas las tres rimas de la sextina. (24)

Para el *Morgante* de Pulci, se registra el 35 % y, para el *Orlando furioso*, el 30 % (25).

Los datos de Praloran nos hacen ser conscientes de una serie de aspectos relacionados con la rima de la octava italiana. Primero, la rima fácil hace parte del estilo típico de narración en octavas, pues su presencia no baja del 30 % de las estrofas (y eso teniendo en cuenta que Praloran consideraba fáciles solo las series de rimas totalmente categoriales). Y, segundo, con el tiempo, el recurso de la rima fácil empieza a convertirse en “una de las posibles soluciones, equilibrada por el crecimiento progresivo de rimas difíciles” (25): estamos frente a una transformación de los recursos poéticos empleados. La octava es una unidad métrica, lingüística y estilística en la cual registramos, al lado del esquema simple de las rimas, claras tendencias estilísticas, retóricas y gramaticales en evolución.²¹

En este caso, transferir una forma poética a otras tradiciones nacionales y a otras lenguas no solo implica lidiar con la transmisión y recreación de los

20 Énfasis añadido.

21 La evolución de la forma no se da solamente a nivel de las rimas: lo mismo ocurre a nivel de la sintaxis poética (Belousova, Páramo 25-28).

aspectos métricos básicos (número de sílabas, esquema de rimas), sino también de los elementos estilísticos relevantes. La tarea se divide en pasos: identificar los elementos formales, entender su valor estilístico y buscar una recreación funcionalmente adecuada dentro de otro sistema literario. En el caso de una ideología de la traducción, orientada exclusivamente hacia la equivalencia formal, la última etapa se omite, ya que se piensa que la “recreación” formal es igual a la recreación del efecto artístico. Así escribía sobre la traducción de la rima el teórico ucraniano Volodímir Derzhavin, partidario de la traducción “filológica”:²²

En la fonética (composición sonora) de la traducción, la transmisión de la rima es de la mayor importancia; todavía hay gran negligencia en este campo. Por supuesto, hoy nadie se atreverá a traducir poemas rimados sin rima o poemas no rimados con rima; pero esto no basta, también hay que tener en cuenta el carácter fonético de la rima (rimas ricas y pobres, profundas, inexactas, etc.), el carácter gramatical (rimas verbales, nominales, compuestas, gramaticalmente homogéneas y heterogéneas), el carácter léxico (uso de nombres propios y extranjerismos) y, si es posible, reproducir las principales tendencias de un autor determinado. (Derzhavin 522)

Como es claro en esta cita, Derzhavin no trata el problema de la equivalencia funcional en la traducción. Los teóricos posteriores son más conscientes de este aspecto. Reginal Gibbons escribe:

¿Cuáles son realmente los efectos equivalentes en inglés (de la rima y el metro, por ejemplo) del original? Y luego: ¿Estos elementos ocupan un lugar destacado en la jerarquía de valores del poema? [...]

El traductor sensible del español al inglés sabe que la rima perfecta en inglés no es equivalente a la rima perfecta en español, donde rimar es menos llamativo porque se consigue mucho más fácilmente y no ha sido históricamente rechazado por tantos poetas como un recurso inapropiado para la poesía contemporánea. En otras palabras, la rima es más natural en español por razones lingüísticas e históricas. [...] En pocas palabras, pues, dadas lenguas diferentes, con historias lingüísticas y literarias diferentes, el mismo recurso poético no tendrá el mismo efecto en lenguas diferentes. Traducir un esquema de rima y un tipo de rima mecánicamente puede complacer al crítico superficial, puede resultar a veces

22 Sobre el concepto de la traducción filológica-artística de los años 1920-1930, ver Baskina.

en una traducción apropiada, pero a menudo desagradará al lector cuidadoso tanto del original como de la traducción porque viola el peso relativo o la proporción de la rima como elemento poético en el poema original. (660)

Al clasificar varios enfoques en la traducción de la poesía, dependiendo de la transmisión o no transmisión de distintos aspectos de la forma, Armin Paul Frank señala la necesidad de valorar la variedad de las rimas teniendo en cuenta el inventario de las rimas disponibles (*Reimvorrat, rhyme reservoir*) de la lengua concreta (964). Entonces, la traducción de la rima es una cuestión que debe ser considerada tanto desde la perspectiva lingüística (limitaciones que impone la lengua) como literaria (marcado/no marcado dentro de la tradición literaria de origen/tradición literaria meta).

Pio Rajna, a quien citamos al inicio de este apartado, después de afirmar que la octava es “la forma narrativa más feliz de las literaturas modernas” (18), observa, sin embargo, que esta maravillosa forma poética “transferida a otras lenguas, al inglés, al francés, al alemán, ya no tiene los mismos méritos [...] Es un vestido hecho a nuestra medida, y como nos queda perfecto a nosotros, si lo llevan otros, aprieta demasiado o se arruga” (18-19). Al investigar los datos relativos a la rima en la octava italiana de Ariosto y Tasso y en las octavas españolas y rusas, podremos corroborar o no este juicio de valor.

El método y el *corpus*

Desarrollamos un programa en Python para obtener información sobre las rimas de un *corpus* multilingüe (italiano, ruso, español) de miles de octavas. Nos interesaba recopilar los siguientes datos:

1. Número y lista de los nidos de rimas para cada texto.
2. Para cada nido, la información sobre las posiciones en las que aparecen las rimas que le pertenecen (AAA, BBB o CC).
3. Variedad de rimas, es decir, el número de palabras distintas que forman cada nido.
4. Concentración de rimas. El porcentaje de las rimas que pertenecen a los cinco nidos más populares.

Trabajamos primero con el *corpus* ruso. La reducción vocálica propia del ruso, y la naturaleza poco fonética de su sistema de escritura (en el cual мудрейшим

rima con *дальнейшем*; *жены*, con *некрещеной*; y *нежданно*, con *желанна*, por ejemplo), nos obligó a buscar un procedimiento especial para establecer las rimas. El procedimiento encontrado es el siguiente. En primera instancia, nuestro programa segmenta cada verso en sílabas. Luego, habiendo establecido qué versos tienen rima aguda o masculina (si el número de sus sílabas es igual a diez) y qué versos tienen rima grave o femenina (si el número de sus sílabas es once), el programa segmenta la rima de cada verso. Obtenidos así dos tríos y una pareja de rimas de cada octava, este procede, en primer lugar, a simplificar las rimas que sean exactamente iguales ([*-ой, -ой, -ой*] se vuelve simplemente [*-ой*], por ejemplo) para, luego, reunir todos los tríos y parejas que tengan por lo menos un elemento en común ([*-а ли, -яле*] [*-алий, -яле*] quedarán fundidas así en un solo grupo [*-а ли, -яле, -алий*], por ejemplo). Obtenidos estos grupos de rimas (que de ahora en adelante llamaremos arquetipos), el programa procede a identificar a qué arquetipo pertenece cada verso e identifica y guarda cuántas palabras finales de verso pertenecen a cada arquetipo. Recogida esta información, junto con la información acerca de los arquetipos propios de las rimas masculinas y femeninas y sobre las veces que ocurre cada arquetipo en las rimas A, B y C, el programa crea una serie de tablas en las cuales se consigna tal información; y, también, se calculan la variedad y la concentración. Los datos completos,²³ disponibles para la consulta, incluyen: 1) lista de arquetipos según su frecuencia; 2) lista de todas las palabras que aparecen en la posición de rima con la indicación de su arquetipo; 3) la información sobre las posiciones (AAA, BBB o CC), en las cuales aparece cada arquetipo; 4) la variedad de cada arquetipo; y 5) la concentración de rimas.

Tras analizar el *corpus* ruso, utilizamos el mismo programa, pero adaptado, para examinar las dos obras en el original italiano y en las traducciones al español. Hecho el trabajo, notamos que este procedimiento complejo, necesario para el caso del ruso, era francamente innecesario para el caso del italiano (en el cual, por ejemplo, “-ace” rima solo con “-ace” y “-anto” solamente con “-anto”) y de una utilidad muy limitada para el caso del español. También, nos dimos cuenta de que, por este procedimiento, nuestra investigación resultó especialmente vulnerable a las erratas propias de un *corpus* gigantesco de textos escaneados, pues bastaba que, en una octava perdida, un “cansada” rimara por error con un “perdido” para que nuestro programa creara el falso

23 bit.ly/3OohCLp.

arquetipo [-ada, -ido] y, así, todos los datos recaudados quedaran desvirtuados. Este hecho implicó la creación de múltiples procedimientos para “pescar” errores de transcripción en nuestros textos base, y nos obligó a hacer varias revisiones de nuestros datos para llegar a resultados confiables.

Las fuentes utilizadas fueron las siguientes. Para el *corpus* italiano, se utilizaron los textos digitales del *Orlando furioso* y la *Jerusalén libertada* disponibles en la *Biblioteca della Letteratura Italiana* (letteraturaitaliana.net). Las ediciones de referencia son Sanguineti, Turchi (Garzanti, 1964) para Ariosto y Caretti (Mondadori, 1957) para Tasso. El *corpus* español fue compuesto por el texto digitalizado de la traducción de la *Jerusalén* (1587) de Juan Sedeño, preparado por Lectulandia.com. Esta edición digital está basada en la reedición de la traducción de Sedeño del 1829 (Barcelona, Imprenta de la viuda e hijos de Gorchs), a partir de una copia fotográfica de la Universidad de Wisconsin. La traducción del *Orlando furioso* de Juan de la Pezuela (Madrid, A. Pérez Dubrull, 1883) fue rescatada en la página del proyecto wikisource.org (versión digital por corregir, con múltiples errores del reconocimiento automático de caracteres) y revisada a mano. Las recientes traducciones rusas de Román Dubrovkin (*Jerusalén libertada*) y de Aleksandr Triandafilidi (*Orlando furioso*) fueron digitalizadas por nosotros (Dubrovkin, Moscú: Vodolei, 2022; Triandafilidi, Moscú: Prestizh Buk, 2021).²⁴

La selección del *corpus* fue limitada por los textos digitalizados o digitalizables disponibles. Los textos investigados no solo están escritos en lenguas distintas, sino que, además, pertenecen a distintas épocas y no son fácilmente comparables entre sí. La poética del “poema heroico” de Tasso es muy distante de la de Ariosto.²⁵ La traducción de Juan Sedeño “tiene el mérito de ser la primera en castellano”, pero sobre su valor existen opiniones contrarias: “los entendidos en la materia la consideran ‘más que regularmente’ mala, sin embargo, Farinelli la retiene superior a las otras hechas en el Siglo de Oro, mientras que Arce cree que es incluso la peor de ellas” (González Miguel 110). La traducción de Juan de Pezuela, quien realizó su versión en la segunda mitad del siglo XIX, recibió una valoración positiva de Amos Paducci (Arce, “Un capítulo” 415), pero, también, fue criticado severamente

24 El trabajo con grandes cantidades de información (miles y miles de palabras que riman) hace que las eventuales imprecisiones de las ediciones terminen siendo irrelevantes. Esta es una situación corriente en investigaciones digitales, ver Velikanova y Orekhov.

25 Ver, sin embargo, Cabani “L’ariostismo”.

en el caso de su traducción de la *Divina comedia* (Joaquín Arce la calificó “forzada, violenta y mediocre” [Arce 168]). Las traducciones de Dubrovkin y Triandafilidi son muy recientes y, aunque han encontrado una buena recepción, el proceso de una valoración crítica de estos trabajos apenas inicia.

Sin embargo, lo importante para nosotros es que, en todos los casos, estamos frente a las traducciones que reproducen la forma del original (la medida silábica y la rima) y, además, los textos son amplios (casi cinco mil octavas para Ariosto y sus traducciones; casi dos mil para Tasso y sus traducciones). Esto nos permite identificar tendencias generales que serían imposibles de encontrar en *corpus* más pequeños. Es solo una piedra de toque.

Resultados

Antes de pasar a presentar los resultados obtenidos, se debe mencionar que las lenguas italiana, española y rusa tienen características prosódicas distintas. Según Mancini y Voghera, en italiano, el 74,62 % del léxico es de terminación grave; el 16,54 %, de terminación aguda; y el 8,85 %, de terminación esdrújula (71-72). A su vez, el 79,50 % del vocabulario español está compuesto por palabras graves, mientras que las agudas representan el 17,68 %, y las esdrújulas, el 2,76 % (Quilis 335). Es evidente que las posibilidades del español y el italiano de ofrecer rimas llanas son comparables. Muy distinta es la situación del ruso, en el cual la proporción es la siguiente: el 41 % de palabras son agudas; el 39 %, graves; y el 17 %, esdrújulas (Shengeli 23). Entonces, no sorprende que en las traducciones españolas se emplee casi exclusivamente la rima grave (lo mismo que ocurre en el original), mientras que, en las traducciones rusas, se opte por una forma canonizada de la octava rusa en la cual se alternan de manera regular las rimas agudas y graves. Presentaremos primero los datos para el italiano y para el español.²⁶

En la tabla 1 vemos los 25 arquetipos más frecuentes de cada *corpus*, presentados en orden de frecuencia.

26 No consideramos, para los *corpus* italiano y español, las poquísimas rimas agudas. Para el *corpus* ruso, consideramos tanto las agudas como las llanas, pero no consideramos las ocasionales rimas esdrújulas.

Tabla 1. Los 25 arquetipos de rimas más populares (Ariosto, Tasso, Sedeño, Pezuela)

	Ariosto	Tasso	Sedeño	Pezuela
1	{'ante'}	{'ede'}	{'ado'}	{'ia'}
2	{'ella'}	{'ente'}	{'ido'}	{'ente'}
3	{'ente'}	{'ano'}	{'ente'}	{'ido'}
4	{'ia'}	{'ero'}	{'oso'}	{'ado'}
5	{'etto'}	{'orte'}	{'ano'}	{'ante'}
6	{'ano'}	{'etto'}	{'ia'}	{'era'}
7	{'ero'}	{'ore'}	{'anto'}	{'ero'}
8	{'ede'}	{'ura'}	{'ada'}	{'ura'}
9	{'ato'}	{'olto'}	{'ento'}	{'ada'}
10	{'ire'}	{'ende'}	{'arte'}	{'ando'}
11	{'orte'}	{'ante'}	{'ero'}	{'ida'}
12	{'ore'}	{'ita'}	{'ante'}	{'ano'}
13	{'esta'}	{'enti'}	{'ida'}	{'erte'}
14	{'anto'}	{'ene'}	{'erte'}	{'ino'}
15	{'ea'}	{'arte'}	{'osa'}	{'aba', 'ava'}
16	{'erra'}	{'esta'}	{'ura'}	{'osa'}
17	{'accia'}	{'anto'}	{'era'}	{'ella'}
18	{'ina'}	{'ace'}	{'elo'}	{'ento'}
19	{'ino'}	{'egno'}	{'ira'}	{'elo'}
20	{'ello'}	{'ira'}	{'ene'}	{'oso'}
21	{'ena'}	{'ia'}	{'aba', 'ava'}	{'ena'}
22	{'ando'}	{'one'}	{'erno'}	{'ina'}
23	{'are'}	{'ese'}	{'ende'}	{'endo'}
24	{'ura'}	{'ella'}	{'eto'}	{'erra'}
25	{'ese'}	{'orno'}	{'esta'}	{'ana'}

Con el color gris resaltamos las rimas presentes en ambos textos de cada lengua (es decir, si -ente está dentro de los veinticinco tipos de rima más frecuentes en Tasso y también en Ariosto, se resalta en cada columna con este color). Con la negrilla señalamos, además, las rimas que hacen parte de los diez nidos más populares de ambos poetas de cada lengua (por ejemplo, -ente para Ariosto y Tasso o -ado para Sedeño y Pezuela).

Es evidente que, tanto para los autores italianos como para los españoles, el número de rimas populares compartidas es alto. De los arquetipos más populares en Ariosto y Tasso se comparten trece (52 %) y de las diez rimas

más populares de ambos poetas coinciden cinco (-ente, -etto, -ano, -ero, -ede). En Sedeño y Pezuela coinciden diecisiete tipos de rima populares sobre veinticinco (68 %), y de los diez arquetipos más populares, cinco son los mismos (-ia, -ente, -ido, -ado, -ada).

Diferencias y preferencias individuales también salen a la luz. Si las rimas más populares (la parte superior de la tabla) están en gris tanto en los autores italianos como en los españoles, la parte inferior de la tabla muestra patrones distintos en dos parejas de autores. Entre Tasso y Ariosto las frecuencias de estos nidos menos populares difieren bastante, mientras que en Sedeño y Pezuela siguen muy agrupados. Claro, el porcentaje de rimas populares compartidas también es notablemente superior en los dos autores españoles. ¿Cómo interpretar estas diferencias? Esto ocurre, con seguridad, porque los autores españoles son más “naturales” en sus usos de la rima, es decir, sus preferencias están menos deformadas por la intención artística. La deformación ocurre debido a la selección consciente de recursos poéticos, más específicamente, gracias a la exclusión de ciertas rimas. Si nos fijamos en las rimas más populares de Ariosto, encontramos varios arquetipos relacionados con las rimas fáciles. La terminación del participio -ato ocupa la posición 9, las terminaciones de los infinitivos -ire y -are están en las posiciones 10 y 23, respectivamente. Ninguna (¡!) de estas desinencias gramaticales aparece entre los nidos más populares de Tasso. La rima en -ato ocupa, en Tasso, solo la posición 35; la rima en -ire, la posición 66 y la rima en -are, la 105. En el *corpus* en español no ocurre nada parecido: las rimas en -ado, -ido y -ada se utilizan en las traducciones sin ninguna reserva.

La poética de Tasso se distancia de la poética tradicional de los poemas caballerescos en octava al excluir, casi²⁷ por completo, las rimas fáciles. La automatización, la mecanización de las rimas que se recuperan con más facilidad del inventario de las rimas se supera gracias a una violencia que ejerce el lenguaje poético sobre el lenguaje práctico, en sintonía con las ideas de los formalistas rusos. Empero, hay que notar que la operación de

27 En una ocasión anterior, examinando la sintaxis poética de la *Gerusalemme*, ya habíamos constatado la presencia de tendencias tan fuertes que se convierten en verdaderas prohibiciones: “En la octava de Tasso, se desarrollan y se refuerzan las tendencias sintácticas de la *ottava rima* de Ariosto. La fuerte pausa sintáctica tras el cuarto verso sigue siendo muy evidente aquí (71 %), pero el primer y el último dístico se vuelven autónomos más a menudo. Sin embargo, la evolución más sorprendente es la que se produce con las pausas después de los versos impares. ¡El índice más alto so lo llega al 12 %! Este fenómeno debe interpretarse como la prohibición efectiva de las pausas fuertes después de las líneas impares” (Belousova, Páramo 28).

refinamiento del repertorio léxico no afecta otras rimas extremadamente populares, pero menos evidentes (-ente, -etto, -ede, etc.).

Veamos algunos ejemplos concretos.²⁸ En el *Orlando furioso*, tenemos tres estrofas con rimas “fáciles” en -ato y dos más no-fáciles en el canto primero:

Orlando, che gran tempo *innamorato*
fu de la bella Angelica, e per lei
in India, in Media, in Tartaria *lasciato*
avea infiniti ed immortal trofei,
in Ponente con essa era *tornato*,
dove sotto i gran monti Pirenei
con la gente di Francia e de Lamagna
re Carlo era attendato alla campagna... (5)

Era, fuor che la testa, tutto *armato*,
ed avea un elmo ne la destra mano:
avea il medesimo elmo che *cercato*
da Ferraù fu lungamente invano.
A Ferraù parlò come *adirato*,
e disse: – Ah mancator di fé, marano!
perché di lasciar l’elmo anche t’aggrevi,
che render già gran tempo mi dovevi? (26)

La rima fácil en -ire nos espera en la octava sesenta del canto primero del *Orlando furioso*:

Ecco pel bosco un cavallier *venire*,
il cui sembiante è d’uom gagliardo e fiero:
candido come nieve è il suo *vestire*,
un bianco pennoncello ha per cimiero.
Re Sacripante, che non può *patire*
che quel con l’importuno suo sentiero
gli abbia interrotto il gran piacer ch’avea,
con vista il guarda disdegnosa e rea.

28 En los siguientes apartados, el énfasis es añadido.

En Tasso la primera rima en -ato aparece solo en la octava treintaicinco del canto primero. Esta rima no es “fácil”, pues rima con un sustantivo:

Facea ne l'oriente il sol ritorno,
sereno e luminoso oltre *l'usato*,
quando co' raggi uscí del novo giorno
sotto l'insegne ogni guerriero *armato*,
e si mostrò quanto poté piú adorno
al pio Buglion, girando il largo *prato*.
S'era egli fermo, e si vedea davanti
passar distinti i cavalieri e i fanti.

Vuelve en el dístico final de la estrofa cuarentaisiete (rima fácil: Oh meraviglia! Amor, ch'á pena è *nato*, / già grande vola, e già trionfa *armato*) y no aparece más. La rima en -ire va a aparecer en el *Jerusalén* solo en el tercer canto, esta no es fácil en términos de Praloran. En la traducción de Sedeño, el poema de Tasso pierde por completo la reticencia frente a las rimas gramaticales a partir de los participios. Ya la sexta estrofa del *Jerusalén* en esta traducción suena así:

El sexto año llegaba que en Oriente
Había el cristiano ejército *pasado*,
Y Nicea por asalto, y la potente
Ántioquia con arte *sojuzgado*;
En batalla despues contra el valiente
Ejército de Persia la ha *guardado*;
Y Tortosa espugnada lugar daba
Al mal tiempo, y sazón nueva esperaba.

Nótese, también, la rima categorial del dístico final, mientras que, en el original italiano, las rimas de esta estrofa pertenecen a categorías gramaticales distintas. En el canto primero de la traducción de Sedeño hay doce estrofas con rimas en -ado y ocho estrofas con rimas en -ido (en casi todos los casos se trata de rimas fáciles) sobre noventa estrofas en total.

Aunque el repertorio de rimas disponibles determina en gran medida el manejo de la rima por parte de los poetas (los nidos más usados coinciden en

más del 50 % para los dos *subcorpus*), las preferencias individuales de los autores permiten llegar a diferencias notorias en las tipologías de las rimas más usadas. La tradición literaria se refleja en el manejo de la rima: lo que está prohibido en una tradición, puede admitirse en la otra. Constatamos que la octava real española se distancia considerablemente de la *ottava rima* italiana en su manejo de la rima categorial: es mucho más común que en la estrofa sofisticada y avanzada de Ariosto y Tasso, que se alejó bastante de la tradición inicial.

El lector podría pensar que los rasgos detectados en la octava española se deben al hecho de que estamos frente a las obras de traductores de dudosas cualidades y talentos. Sin embargo, un pequeño sondeo sobre el primer libro de *La Araucana* de Alonso de Ercilla²⁹ desmiente esta sospecha. Sus diez nidos más populares son: -ado, -ía, -ido, -ada, -ados, -ente, -ando, -ento, -aba/ava y -endo. Véase la sexta estrofa del poema de Ercilla:

Chile, fértil provincia, y *señalada*
 En la región Antártica famosa,
 De remotas naciones *respetada*
 Por fuerte, principal y poderosa;
 La gente que produce es tan *granada*,
 Tan soberbia, gallarda y belicosa,
 Que no ha sido por rey jamás *regida*
 Ni a extranjero dominio *sometida*.

Ahora, revisemos el número de los arquetipos rescatados para cada *corpus* y la concentración de rimas (tabla 2).

Tabla 2. El número de arquetipos distintos y la concentración de las rimas
 (Ariosto, Tasso, Sedeño, Pezuela)

	Arquetipos distintos	Concentración de rimas (%)
Ariosto	470	8
Tasso	496	7
Sedeño	423	20
Pezuela	409	17

29 Utilizamos la edición digital disponible en la página de la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes (Alicante, 2007, edición original: Santiago de Chile, Imprenta Elzeviriana, 1910).

El número de los arquetipos es 10-15% menor en las traducciones en comparación con los originales italianos, pero la diferencia más asombrosa se encuentra en el índice de la concentración (la proporción que ocupan las rimas pertenecientes a los cinco nidos más populares sobre la totalidad de las palabras rimantes). Es dos y hasta tres veces mayor en las traducciones al español. Las cifras relativas al primer libro de *La Araucana* son aún más dicientes: identificamos 307 arquetipos y una concentración del 26% (más del cuarto de todas las palabras rimantes pertenecen a los nidos -ado, -ía, -ido, -ada, -ados). Ver la gráfica 1, que muestra sus cuatro nidos más importantes.

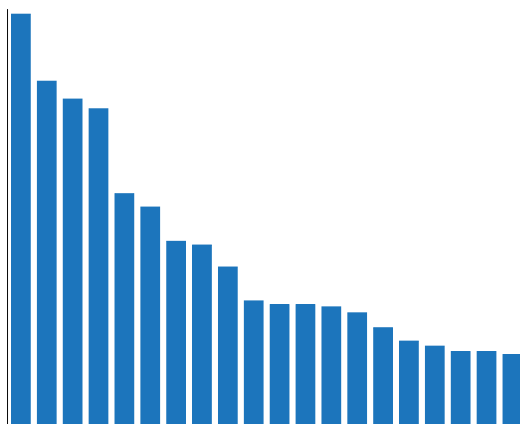


Imagen 1. Diagrama de barras de la frecuencia de los nidos de rimas más populares (Ercilla)

En cuanto a la octava rusa, hasta cierto punto, los datos son parecidos a los datos italianos y españoles. En la tabla 3 se ven los catorce tipos de rimas femeninas y masculinas más populares en Triandafilidi y Dubrovkin (el número que presentamos es menor, pues la mitad de los versos tiene terminación aguda y la mitad, grave).

De las rimas masculinas (agudas), las nueve rimas más populares, sobre catorce (64%), coinciden. Entre las cinco más populares coinciden tres (-ой, -ей, -ал). En el rima femenina (grave), coinciden ocho sobre catorce (57%). De las cinco rimas femeninas más populares, coinciden tres (-енный, -ало, -ая). Como pasaba también en los *corpus* anteriores, la mayoría de los nidos más populares (la parte superior de la tabla) se comparten. Llama la atención que la quinta rima más popular masculina en la traducción de Triandafilidi {‘адъ’, ‘атъ’, ‘ятъ’, ‘ядъ’} está ausente en Dubrovkin (en el *Gerusalemme* ruso

ocupa solo la posición 70). Con toda probabilidad, esto está relacionado con el hecho de que la terminación -ать es la terminación del infinitivo en ruso. Al traducir a Ariosto es más que legítima, pero al traducir a Tasso, no.

Tabla 3. Los catorce arquetipos de rimas más populares (Triandafilidi, Dubrovkin, rimas llanas y agudas)

	Triandafilidi	Dubrovkin	Triandafilidi	Dubrovkin
	Masculinas		Femeninas	
1	{'ей', 'ой'}	{'ой'}	{'алла', 'ала', 'алый', 'яла', 'алой', 'ало', 'яло'}	{'енный', 'ены', 'енны', 'енный', 'енной', 'енной'}
2	{'ей'}	{'ем', 'ём', 'ом'}	{'ений', 'енней', 'ени', 'енья', 'енье', 'енний', 'ень я', 'еньи'}	{'ало', 'алла', 'ала'}
3	{'ас', 'яз', 'ясь', 'язь', 'ась', 'аз'}	{'ей'}	{'ёю', 'ое', 'оя', 'о я'}	{'ая', 'а я'}
4	{'алл', 'ял', 'ал'}	{'ет', 'ед'}	{'иться', 'ице', 'ицы', 'ицей', 'идца', 'ицу', 'ится', 'ыться', 'ица'}	{'инны', 'ынный', 'инный', 'иной', 'ины', 'иный', 'инной'}
5	{'адь', 'агь', 'ягь', 'ядь'}	{'алл', 'ал'}	{'а я', 'яя', 'ае', 'ая'}	{'ога', 'ого', 'ово', 'ова'}
6	{'от', 'ёт', 'ёд', 'од'}	{'ат', 'ад', 'ят', 'яд'}	{'яли', 'але', 'а ли', 'али', 'алий', 'яле'}	{'ямей', 'ами', 'аме', 'ями', 'амме', 'яме'}
7	{'ыл', 'ил'}	{'он', 'ён'}	{'оной', 'онный', 'ёной', 'оны', 'ённой', 'оно', 'ённый', 'ёны', 'ёна', 'ённо', 'онной', 'онно', 'ённо', 'ённный', 'она', 'онны'}	{'ится', 'иться', 'идца', 'ица'}
8	{'ём', 'ом'}	{'ов', 'оф'}	{'огой', 'ога', 'ого', 'овый', 'овы', 'овой', 'ово', 'огу', 'ова'}	{'аний', 'ане', 'анней', 'ани'}
9	{'ык', 'их', 'иг', 'ых', 'ик'}	{'ам', 'амм'}	{'елой', 'ела', 'елый', 'ело', 'елы'}	{'анной', 'ана', 'аны', 'аной', 'анный', 'ано', 'аный', 'анно', 'анны'}
10	{'ыд', 'ид', 'ит', 'ыт'}	{'да'}	{'еи', 'е я', 'ея', 'ею', 'ее'}	{'енья'}
11	{'ед', 'ет'}	{'не'}	{'илой', 'илый', 'ыло', 'ылой', 'ило', 'ыла', 'илла', 'ила'}	{'алле', 'а ли', 'алий', 'али', 'але'}
12	{'эк', 'ог', 'ок', 'эг', 'ох'}	{'на'}	{'аны', 'яний', 'а не', 'яней', 'аний', 'ани', 'яне', 'ане', 'анней'}	{'о же', 'ожей', 'ожий', 'ё же', 'ожи', 'оже', 'эжи'}
13	{'на'}	{'яс', 'ас', 'аз', 'яз'}	{'ино', 'инно', 'ынный', 'ына', 'иной', 'инный', 'иный', 'ины', 'инной', 'ина', 'инна'}	{'ую'}
14	{'ла'}	{'ид', 'ит'}	{'орья', 'оре', 'орий', 'оря', 'орье'}	{'анам', 'янам', 'анным', 'янным', 'аным', 'аном', 'аннам', 'анном'}

La aparición (en la traducción de Triandafilidi) del arquetipo {‘ю’, ‘oe’, ‘оя’, ‘o я’} en la tercera posición de las rimas femeninas, que junta terminaciones con vocales después del acento distintas (ю, e, я) es resultado de la aplicación de nuestro algoritmo básico: Triandafilidi usa rimas imprecisas que permiten rimar con más libertad, lo cual lleva a que el programa los agrupe en el mismo nido. En un futuro valdría la pena dedicar especial atención a las rimas imprecisas de Triandafilidi: la escuela soviética de la traducción poética no era especialmente favorable frente a las rimas de este tipo, aunque llevaban mucho tiempo siendo usadas en la poesía original. El aumento de rimas imprecisas en traducciones puede indicar una transformación del lenguaje de la poesía rusa traducida. A propósito, no hace mucho los investigadores empezaron a interesarse en el estudio del lenguaje de la poesía traducida en su relación orgánica con el lenguaje de la poesía nacional. Este representa un campo prometedor de la poética comparada.

Los datos sobre el número de nidos disponibles y la concentración están presentados en la tabla 4.

Tabla 4. El número de arquetipos distintos y la concentración de rimas (Triandafilidi, Dubrovkin)

		Arquetipos distintos	Concentración de rimas (%)
Triandafilidi	Masc	156	18
	Fem	454	12
	Total	609	9
Dubrovkin	Masc	230	20
	Fem	973	7
	Total	1203	10

La cantidad de nidos de rimas disponibles en ruso es limitada para las rimas masculinas y alta para las femeninas (el espacio de una o dos sílabas, respectivamente, cambia mucho las posibilidades). Especialmente notable es la cantidad de nidos distintos para las rimas femeninas de Dubrovkin. Es probable que esté relacionado con su tendencia de rimar de manera “precisa”: en este caso, nuestro algoritmo es muy limitado al momento de identificar los nidos. En general, la cantidad de rimas disponibles no es baja en comparación con los *corpus* italiano y español. La concentración de rimas

masculinas se acerca a las cifras de Sedeño y Pezuela, pero la concentración total se mantiene al nivel de Ariosto y Tasso.

En la tradición rusa existe la idea de que la octava es una forma especialmente difícil que requiere de un virtuosismo del poeta. Las estrofas más populares de la tradición rusa implican series de dos rimas, y la necesidad de encontrar dos series de tres rimas en cada estrofa requiere un esfuerzo mayor de lo habitual. Al inicio de su poema “Octavas del pasado” (1895-1899), Dmitri Merezhkovski, célebre poeta simbolista, escribe:

...В отваге безрассудной
Писать роман октавами хочу.
От стройности, от музыки их чудной
Я без ума; поэму заключу
В стесненные границы меры трудной.
Попробуем, — хоть вольный наш язык
К тройным цепям октавы не привык.³⁰

Estos versos hacen eco de una expresión pushkiniana. En la primera octava de su poema al estilo de Byron *La casita en Kolomna*, Pushkin habla justamente de su capacidad de enfrentar la “triple consonancia” de la estrofa. En efecto, como si la dificultad fuera objetiva, los poetas de habla rusa nunca han escrito en octavas obras comparables en extensión a las del Renacimiento italiano o al *Don Juan* de Byron. No obstante, las traducciones en verso tanto las que nosotros consideramos como otras (por ejemplo, el *Don Juan* ruso de Tatiana Gnedich), muestran que la limitación aquí no es lingüística, sino que se encuentra en el campo de la poética y la evolución literaria.

30 Texto digital disponible en el *Corpus Nacional Ruso* (ruscorpora.ru). Énfasis añadido. Traducción: ...Con una atrevida temeridad / quiero escribir una novela en octavas. / Su armonía, su mágica musicalidad / me enloquecen; voy a encerrar mi poema / en los estrechos confines de una medida difícil. / Intentémoslo, aunque nuestra lengua libre / no está acostumbrada a las cadenas triples de la octava.

Conclusiones

Las conclusiones a las que llegamos al final de nuestro análisis se pueden dividir en dos partes. La primera se relaciona con el problema fundamental “el verso y la lengua”. Vemos que las diferencias en las características prosódicas de las lenguas pueden afectar las opciones de rima. En particular, los tipos de rimas más populares coinciden en distintos poetas de la misma lengua, es decir, que dependen del inventario de rimas disponibles de un idioma dado. Al mismo tiempo, no se debe sobrevalorar el carácter lingüístico predefinido de las decisiones de los poetas y subvalorar la tradición y la intención artística: el italiano y el español tienen posibilidades de rima comparables, pero el manejo de la rima difiere notablemente en las dos tradiciones nacionales. También, vemos que los estereotipos comunes acerca de la relativa facilidad o dificultad de formas poéticas pueden deberse no a las limitaciones efectivas impuestas por la lengua, sino a las lógicas de la evolución literaria. Las rimas de las traducciones rusas no son más limitadas o pobres que las de los *corpus* en lenguas romances; claro está, cuando incluyen tanto las rimas femeninas como masculinas.

Respecto a la segunda parte, esta se relaciona con la poética histórica y comparada. Ariosto y Tasso, que escribieron en la misma lengua, muestran, más allá de evidentes analogías, diferencias no menos reveladoras: los repertorios de rimas de los dos poetas delatan una distancia con lo que, según las exigencias lingüísticas, sería esperable. A lo largo de la historia de la octava italiana, se da un proceso de refinamiento estilístico gradual. Mientras que al principio de la tradición la rima fácil aparece en la mitad o incluso en un número mayor de las estrofas, en la época de Tasso se hace casi innecesaria para la construcción de la narración. Es obvio que, aun en Tasso, las formas verbales caen a menudo en posición de cláusula, pero el poeta evita componer toda una serie de rimas a partir de una sola terminación verbal, perfeccionado así la forma de la octava (y, también, privándola de uno de sus elementos más característicos). El ejemplo de Tasso demuestra que la abundante presencia de rimas categoriales en la tradición no se debe necesariamente a una imposibilidad real y lingüística de prescindir de ellas, sino a su papel constructivo en las técnicas del género del poema caballeresco.

Aunque al principio de su evolución la octava aparece como una forma de poca complejidad técnica, en la que se aceptan con descaro rimas del todo mecánicas, su desarrollo implica un refinamiento de este artificio poético. Sin embargo, este refinamiento conseguido “desaparece” al transferir la forma a la literatura española, en la cual registramos el uso desprevenido de las rimas fáciles. A su vez, las traducciones rusas realizadas en los últimos años revelan el consciente acercamiento de los traductores al problema de la rima y una búsqueda de adecuación formal y funcional. La octava, conservando sus características externas, puede variar mucho de una tradición nacional a otra y de un poeta a otro. Comparaciones tan amplias como la realizada en esta investigación con el apoyo de las herramientas computacionales nos revelan lo disímiles que pueden ser formas homónimas en distintas literaturas.

El enfoque propio de la lectura distante, cuando, en vez de un estudio atento de un texto o de un autor, se busca comparar un gran número de textos según un número limitado de parámetros formalizados (“la búsqueda de las proporciones distintivas según los rasgos mínimos”, en términos de Boris Yarjó [17]), nos puede ayudar a ver un panorama más amplio y entender el sentido de los elementos singulares en su contexto. Así, la construcción de una poética teórica, basada en el estudio histórico-comparativo de los fenómenos del estilo poético, puede enriquecerse con los nuevos métodos digitales y cuantitativos de los cuales disponemos. Sin embargo, los datos solo adquieren sentido en su contexto y no pueden ser interpretados sin revisión de la historia tradicional de la literatura y sin ejercicios de *close reading*. La definición de los rasgos mínimos relevantes para el análisis comparado todavía depende de la competencia crítica.

El siguiente paso de esta investigación debe incluir una ampliación del *corpus* y un análisis comparativo más sofisticado de los datos obtenidos (con la aplicación de métodos estadísticos). Además, se deben añadir elementos relativos al nivel léxico de la rima: hay que identificar de manera automática las rimas fáciles, las palabras que a menudo aparecen en la posición de la rima y las palabras que con frecuencia riman entre ellas. Además, quedan por explorar los conceptos gasparovianos de variedad, proporción y gramaticalidad de las rimas.

Obras citadas

- Akimova, Marina, Anastasia Belousova, Igor Pilshchikov y Vera Polilova. “CPCL: A multilingual parallel *corpus* of poetic texts and new perspectives for comparative literary studies”. *DHN2020: The workshop “Parallel Corpora as Digital Resources and Their Applications” (Riga, 2020): Abstracts*. 2020. Web. 15 de enero de 2023. https://parallelcorporadhn2020.github.io/talks/Akimova_Belousova_Pilshchikov_Polilova.html
- Arce, Joaquín. “Un capítulo concluso del hispanismo italiano. Las aportaciones de Amos Parducci”. *Archivum*, vol. 11, 1961, págs. 407-429.
- . *Literaturas italiana y española frente a frente*. Madrid, Espasa-Calpe, 1982.
- Baskina, Maria, y Vera Filicheva, editoras y compiladoras. *Judozhestvenno-filologicheski perevod 1920-1930-j godov*. Petersburgo, Nestor-Historia, 2021.
- Bělič, Oldřich. “La métrica histórica y la métrica comparada”. *Thesaurus: Boletín del Instituto Caro y Cuervo*, vol. 52, núm. 1-3, 1997, págs. 255-271.
- Belousova, Anastasia. “Metr i sintaksis v russkoi octave (Pushkin, Lermontov, Turguenev, Fet)”. *STUDIA SLAVICA X: Sbornik nauchnyj trudov molodyj filologov*. Tallin, Institut gumanitarnyj nauk, 2011, págs. 54-71.
- . “Política y poética: el hispanismo checo y la Escuela de Praga en Latinoamérica”. *RUS (São Paulo)*, vol. 12, núm. 19, págs. 190-219. DOI: <https://doi.org/10.11606/issn.2317-4765.rus.2021.189121>
- Belousova, Anastasia, y Juan Sebastián Páramo. “Macroanalysis of the strophic syntax and the history of the Italian *ottava rima*”. *Quantitative Approaches to Versification*. Praga, Institute of Czech Literature, 2019, págs. 23-30.
- Birnbaum, David J., y Elise Thorsen. “Markup and meter: Using XML tools to teach a computer to think about versification.” *Proceedings of Balisage: The Markup Conference 2015*, vol. 15, 2015. DOI: <https://doi.org/10.4242/BalisageVol15.Birnbaum01>
- Bories, Anne-Sophie, Petr Plecháč y Pablo Ruiz Fabo, editores. *Computational Stylistics in Poetry, Prose, and Drama*. Berlín, De Gruyter, 2023. DOI: <https://doi.org/10.1515/9783110781502>
- Bories, Anne-Sophie, Gérald Purnelle y Hugues Marchal, editores. *Plotting Poetry — On Mechanically— Enhanced Reading*. Lieja, Presses Universitaires de Liège, 2021.
- Cabani, Maria Cristina. “Corsi e ricorsi della critica ariostesca. L’ottava”. *Stilistica e metrica italiana*, vol. 18, 2018, págs. 61-104.

- . “L'ariostismo ‘mediato’ della ‘Gerusalemme liberata’”. *Stilistica e metrica italiana*, vol. 3, 2003, págs. 20-80.
- Derzhavin, Volodimir. “Problema stijotvornogo perevoda”. *Judozhestvenno-filologicheski perevod 1920-1930-j godov*. Compilado por Maria Baskina. Editado por Maria Baskina y Vera Filicheva. Petersburgo, Nestor-Historia, 2021, págs. 512-526.
- Domínguez Caparrós, José. “Sobre métrica comparada”. *Signa: revista de la Asociación Española de Semiótica*, núm. 10, 2001. Web. 15 de enero de 2023. <https://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmc8g912>
- Estill, Laura, Jennifer Giuliano y Constance Crompton, editores. *DH2020 Book of Abstracts*. 2020. Web. 15 de enero de 2023. http://constancecrompton.com/2020/DH2020Abstracts_Guiliano_Estill_Crompton.pdf
- Facini, Laura, editora. *Nuove prospettive sull'ottava rima: [Atti del Convegno tenuto a Ginevra nel 2017]*. Lecce, Pensamultimedia, 2018.
- Fiodorov, Andrei. “Zvukovaja forma stikhotvornogo perevoda (Voprosy metriki i fonetiki)”. *Poetika: Vremennik Otdela slovesnyj iskusstv Gosudarstvennogo instituta istorii iskusstv*. Vol. 4, Leningrado, Academia, 1928, págs. 45-69.
- Fischer, Frank, Marina Akimova y Boris Orekhov. “Preface: Data-Driven Formalism”. *Journal of Literary Theory*, vol. 13, núm. 1, 2019, págs. 1-12. DOI: <https://doi.org/10.1515/jlt-2019-0001>
- Franek, Ladislav. “Estudios comparativos en la versología”. *Interlitteraria*, vol. 23, núm. 2, págs. 233-246. DOI: <https://doi.org/10.12697/IL.2018.23.2.3>
- Frank, Armin Paul. “Versification and stanza formation: Towards a transfer approach”. 1. *Teilband: Ein internationales Handbuch zur Übersetzungsforschung*. Editado por Harald Kittel et al. Berlín, De Gruyter/Mouton, 2004, págs. 962-980. DOI: <https://doi.org/10.1515/9783110137088.1.14.962>
- Gasparov, Mijaíl L. “Evoljuitsia russkoi rifmy”. *Problemy teorii stija*. Leningrado, Nauka, 1984, págs. 3-36.
- . “The Evolution of Russian Rhyme”. *Journal of Literary Theory*, vol. 13, núm. 1, 2019, págs. 77-115. DOI: <https://doi.org/10.1515/jlt-2019-0003>
- Gibbons, Reginald. “Poetic Form and the Translator.” *Critical Inquiry*, vol. 11, núm. 4, 1985, págs. 654-671. Web. 15 de enero de 2023. <http://www.jstor.org/stable/1343422>
- González Miguel, Jesús G. “Juan Sedeño, controvertido traductor de obras clásicas italianas”. *Livius: Revista de estudios de traducción*, núm. 3, 1993, págs. 97-114.

- Houston, Natalie M. “Rhyme Frequency in Nineteenth-Century English Poetry”. *Computational Stylistics in Poetry, Prose, and Drama*. Editado por Anne-Sophie Bories, Petr Plecháč y Pablo Ruiz Fabo. Berlín, De Gruyter, 2023, págs. 117-132. DOI: <https://doi.org/10.1515/9783110781502-007>
- Iocca, Irene. “Sul trattamento editoriale di due tipologie di rime imperfette nei testi in ottava rima di Boccaccio”. *Stilistica e metrica italiana*, vol. 19, 2019, págs. 3-33.
- Jakobson, Roman. *Lingüística, poética, tiempo. Conversaciones con Krystina Pomorska*. Barcelona, Crítica, 1981.
- Jandová, Jarmila. “El ritmo intensivo en los romances tradicionales colombianos.” *Thesaurus: Boletín del instituto Caro y Cuervo*, vol. 39, núm. 1-3, 1984, págs. 270-310.
- . “La creatividad del traductor literario y la ilusión de traducción”. *Literatura: teoría, historia, crítica*, vol. 19, núm. 2, 2017, págs. 291-314. DOI: <http://dx.doi.org/10.15446/lthc.v19n2.63913>
- Kazartsev, Evgeny, y Tatyana Zemskova. “A new electronic system for comparative analysis of verse and prose. Computational linguistics and intellectual technologies”. *Papers from the Annual International Conf. “Dialogue”*. Web. 15 de enero de 2023.
- Levý, Jiří. *The Art of Translation*. Ámsterdam, John Benjamins Publishing, 2011.
- Mancini, Federico, y Miriam Voghera. “Lunghezza, tipi di sillabe e accento in italiano”. *Archivio glottologico italiano*, vol. 1, 1994, págs. 51-77.
- Maslov, Boris, y Tatiana Nikitina. “Rhyme in European verse: A case for quantitative historical poetics”. *Comparative Literature*, vol. 71, núm. 2, págs. 194- 212. DOI: 10.1215/00104124-7339149
- Mengaldo, Pier Vincenzo. “Alcune osservazioni sulla rima nell’Orlando Furioso”. *Stilistica e metrica italiana*, vol. 20, 2020, págs. 265-268.
- Nida, Eugene A. *Toward a Science of Translating: With Special Reference to Principles and Procedures Involved in Bible Translating*. Leiden, Brill, 1964.
- Pilshchikov, Igor. “Formalismo cuantitativo ‘viejo’ y ‘nuevo’ (El Círculo Lingüístico de Moscú y el Laboratorio Literario de Stanford)”. *Literatura: teoría, historia, crítica*, vol. 24, núm. 1, 2022, págs. 265-295. DOI: <https://doi.org/10.15446/lthc.v24n1.98440>
- Pilshchikov, Igor, y Vera Polilova. “A new online information system on comparative poetics and comparative literature as a tool for studying the history of Russian and European verse”. *NordMetrik 2018: Abstracts*. 2018. Web.

- 15 de enero de 2023. https://www.su.se/polopoly_fs/1.400472.1536825579!/menu/standard/file/AbstractsNordMetrik_2018_4.pdf
- Plecháč, Petr. “A collocation-driven method of discovering rhymes (in Czech, English, and French poetry)”. *Taming the Corpus. From Inflection and Lexis to Interpretation*. Editado por Masako Fidler y Václav Cvrček. Cham, Springer, págs. 79–95. DOI: https://doi.org/10.1007/978-3-319-98017-1_5
- Plecháč, Petr, y Robert Kolár. “The *Corpus* of Czech Verse”. *Studia Metrica et Poetica*, vol. 2, núm. 1, 2015, págs. 107-118 DOI: doi.org/10.12697/smp.2015.2.1.05
- Plecháč, Petr, et al., editores. *Quantitative Approaches to Versification*. Praga, Institute of Czech Literature, 2019.
- Plecháč, Petr, et al., editores. *Tackling the Toolkit: Plotting Poetry through Computational Literary Studies*. Praga, Institute of Czech Literature. DOI: doi.org/10.51305/ICL.CZ.9788076580336.04
- Polilova, Vera S. “Perevod stija: Mezhdú funktsionalnym i formalnym ekvivalentom (na materiale balmontovskij perevodov ispanskij poetov)”. *Poezia filologii. Filologia poezii: sbornik konferencii, posviashchennoi A. A. Iliushinu*. Tver, Kondratiev, 2018, págs. 134-149.
- Polilova, Vera S., Igor A. Pilshchikov y Anastasia S. Belousova. “Comparative verse studies in Russia and globally”. *Voprosy Jazykoznanija*, núm. 2, 2022, págs. 125–150. DOI: doi.org/10.31857/0373-658X.2022.2.125-150
- Praloran, Marco. “*Maraviglioso artificio*”. *Tecniche narrative e rappresentative nell’ “Orlando Innamorato”*. Lucca, Maria Pacini Fazzi, 1990.
- Quilis, Antonio. *Fonética acústica de la lengua española*. Madrid, Gredos, 1981.
- Rajna, Pio. *Le fonti dell’Orlando furioso*. Florencia, Sansoni, 1900.
- Robey, David, y Marco Dorigatti, editores. *Matteo Maria Boiardo, Orlando Innamorato: The Machine-Readable Text, Microfiche Concordance and Rhyme Dictionary with Related Statistical Data*. Oxford, Oxford University Computing Service, 1989.
- . *Luigi Pulci, Morgante: The Machine-Readable Text, Microfiche Concordance and Rhyme Dictionary with Related Statistical Data*. Oxford, Oxford University Computing Service, 1990.
- Robey, David. *Sound and Metre in Italian Narrative Verse: an analytical database*. Web. 15 de enero de 2023. <http://www.italianverse.reading.ac.uk/index.htm>

- Roncen, Francesco. “Sull’analisi quantitativa in ambito metrico-stilistico: alcune riflessioni a partire da un saggio di Maria Cristina Cabani”. *Stilistica e metrica italiana*, vol. 21, 2021, págs. 253-269.
- Rosa, Javier de la, Álvaro Pérez, Mirella de Sisto, Laura Hernández, Aitor Díaz, Salvador Ros y Elena González-Blanco. “Transformers analyzing poetry: Multilingual metrical pattern prediction with transformer-based language models”. *Neural Computing and Applications*. 2021. DOI: <https://doi.org/10.1007/s00521-021-06692-2>
- Sarv, Mari et al. “Metric Variation in the Finnic Runosong Tradition: A Rough Computational Analysis of the Multilingual Corpus”. *Tackling the Toolkit: Plotting Poetry through Computational Literary Studies*. Editado por Petr Plecháč, Robert Kolár, Anne-Sophie Bories, y Jakub Říha. Praga, Institute of Czech Literature, 2022, págs. 131-150. DOI : 10.51305/ICL.CZ.9788076580336.09
- Segre, Cesare, editor. *Rimario diacronico dell’Orlando Furioso*. Pavía, IUSS, 2012.
- Shengueli, Gueorgui A. *Tejnika stija*. Moscú: Gosizdat, 1960.
- Sozinova, Olga. “Complex Networks-Based Approach to Russian Rhyme History Description: Linguostatistics and Database”. *Digital Humanities 2016: Conference Abstracts*. Cracovia, Universidad Jaguelónica, 2016, págs. 891-893.
- Stein, Tadeo P. “Octava Real y Sintaxis Gongorina. A Propósito de ‘La Octava Maravilla y Sin Segundo Milagro’ (c. 1680) de Francisco de Castro.” *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, vol. 42, núm. 83, 2016, págs. 81-104.
- Sykäri, Venla, y Nigel Fabb, editores. *Rhyme and Rhyming in Verbal Art, Language, and Song*. Helsinki, Finnish Literature Society, 2022. DOI: <https://doi.org/10.21435/sff.25>
- Underhill, James W. *Voice and Versification in Translating Poems*. Ottawa, University of Ottawa Press, 2016.
- Velikanova, Natalia, y Boris Orekhov. “Tsifrovaia tekstologia: atributsia teksta na primere romana M. A. Sholojova Tiji Don”. *Mir Sholojova*, vol. 1, núm. 11, 2019, págs. 70-83.
- Wesling, Donald. *The Chances of Rhyme: Device and Modernity*. Berkeley, University of California Press, 1980. Web. 15 de enero de 2023. <http://ark.cdlib.org/ark:/13030/ftof59n71x/>
- Yarjó [Yarkho], Boris. *Metodologia tochnogo literaturovedenia: Izbrannyye trudy po teorii literatury*. Editado por M. V. Akimova, I. A. Pilshchikov y M. I. Shapir. Moscú, Yazyki slavianskij kultur, 2006.

Zhirmunski, Viktor. “Rifma v sopostavitelno-istoricheskom plane”. *Masterstvo perevoda. Sbornik 9: 1973*. Moscú, Sovetski pisatel, 1973, págs. 445-453.
———. *Rifma, ee istoria i teoria*. Petersburgo, Academia, 1923.

Sobre los autores

Anastasia Belousova es profesora asistente del Departamento de Literatura de la Universidad Nacional de Colombia e investigadora del Instituto de Cultura Mundial de la Universidad Lomonósov de Moscú.

Juan Sebastián Páramo Rueda es filólogo clásico, profesor de la Universidad Nacional de Colombia y humanista digital.

Paula Ruiz Charris es magíster en Filosofía y profesora asistente de la Universidad Nacional de Colombia en el área de filología clásica.

Los autores del artículo hacen parte del grupo de investigación “MetóDiCa: métodos digitales y cuantitativos en estudios literarios”. Las publicaciones más recientes del grupo son “Rhythm, Syntax, Punctuation: A Distant Analysis of the European Sonnet” (*Studia Metrica et Poetica*, 2022) y “Rhythm and Vocabulary of Greek Hexameter: From Formula to Topolexis” (*Tackling the Toolkit: Plotting Poetry through Computational Literary Studies*, Praga, 2021).

Sobre el artículo

Esta investigación fue realizada en el marco de los proyectos 19-78-10132 (la revisión bibliográfica relacionada con el estudio comparativo de la rima y el desarrollo de las herramientas de análisis computacional; <https://rscf.ru/project/19-78-10132/>) y 22-78-10153 (el estudio de las técnicas de traducción de Aleksandr Triandafilidi y de Román Dubrovkin; <https://rscf.ru/project/22-78-10153/>) que se llevan a cabo en el Instituto de Cultura Mundial de la Universidad Lomonósov de Moscú con el apoyo del Fondo Científico Ruso.